



1900年パリ万国博覧会における装飾芸術中央連合の 展示館：フランス装飾芸術の伝統と「近代様式」 をめぐって

著者	赤間 和美
雑誌名	藝叢：筑波大学芸術学研究誌
巻	31
ページ	1-13
発行年	2016-03-01
URL	http://hdl.handle.net/2241/00147359

1900年パリ万国博覧会における装飾芸術中央連合の展示館

—— フランス装飾芸術の伝統と「近代様式」をめぐる

赤間 和美

はじめに

装飾芸術中央連合 (Union centrale des arts décoratifs) [以下、「中央連合」とする] は、「産業応用芸術中央連合 (Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie)」(1864年設立) と「装飾美術館協会 (Société du musée des arts décoratifs)」(1877年設立) が、1882年に統合してできた組織である。高級産業製品の工房や商会 (メゾン) の役員、そして美術愛好家や収集家などの上流階級の面々で構成されたこの組織は、統合以前の1880年から「諸芸術の統合 (l'unité de l'art)」という理念のもと機関誌『装飾芸術評論 (*Revue des arts décoratifs*)』を創刊し、産業宮 (Palais de l'Industrie, 1855年建設) を中心に装飾芸術に関する展覧会を開催することで、フランスにおける産業芸術振興運動を主導した。装飾美術館が現在の位置、つまりルーヴル宮殿のマルサン館に開館したのは1905年5月29日のことであり、その際にはフランス共和国大統領エミール・ルーベ (Émile Loubet, 1893–1929) を招いて開館式が挙行された^①。民間の組織でありながら公的な性格をもった中央連合は、1900年のパリ万国博覧会において独立した展示館を出展した (図1)。この展示館は、装飾美術館創設のために収集したコレクションの公開を念頭に置いたものであり、同組織の取り組みの到達点として重要な作例であるといえる。

先行研究において、S・T・マドセンは、世紀末の西欧諸国におけるアール・ヌーヴォー様式を分析した際、中央連合の展示館を「19世紀の様式問題の解決策として純粹かつ単純に自然を応用するという最後の熱に狂った企て」であったとし、モダン・デザインの源泉としてのアール・ヌーヴォーとはまったく異なる方法による作例に位置付けた^②。デボラ・L・シルヴァーマンは、1851年のロンドン万国博覧会以降、産業において優位性を示した英国に対抗する形で、フランスの装飾芸術の振興が展開したことを明らかにし、日本美術や18世紀フランス美術の収集家として有名なエドモン・ド・ゴンクール (Edmond de Goncourt, 1822–96) を理論的な支柱とする18世紀フランス美術の再評価、すなわち19世紀後半のフランスの装飾芸術におけるロココ・リヴァイヴアルの政治的、社会的、様式的な重要性を例証する際に、中央連合の取り組みと展示館に論及した^③。天野知香氏が指摘しているように、19世紀末の「装飾芸術」は「20世紀につながる合理的で機械的な大量生産体制に順応する産業デザインの源泉といった発想とは別の、世紀末固有の理想をはらんだ独特の概念」として検討されるべきであろう^④。中央連合の作例もまた、そうした枠組みの中にある作品であると思われる。以降、中央連合の展示館設計の経緯については、パリの装飾美術館のアール・ヌーヴォー、アール・デコ部門のキュレーターであるエヴリン・ポセ

メが未刊行資料から検討しており^⑤、最新の研究では、バード・グラデュエーション・センターとメトロポリタン美術館が共同で、展示館の設計者であるジョルジュ・ウンチェル (Georges Hoentschel, 1855–1915) の収集ないし制作活動に焦点をあてた展覧会を開催しており、中でもエイミー・F・オガタによる論考は、当初掲げられた「芸術愛好家の部屋 (Cabinet d'Amateur)」というテーマに着目し、中央連合の展示館を19世紀末特有の収集趣味のなかに位置付けた^⑥。

これまでの先行研究は、中央連合が担った公的な性格、すなわち装飾美術館の創設という文脈において、中央連合の展示館を再検討する余地を残しているのではないだろうか。中央連合の展示館は、同組織に関わった事業者や収集家が共有していたと思われるフランス装飾芸術の趣味や伝統の認識を前提にしており、ナショナリズムやモダニズムという問題意識から生まれた作例であると思われるのである。

こうした観点から、本稿第1章では、まず中央連合の取り組みを概観し、装飾美術館の活動方針が収集家の趣味と結びついていた点を指摘する。第2章では、1890年代の装飾芸術振興の拠り所のひとつであった国民美術協会 (Société nationale des Beaux-Arts) のサロンについて、当時の中央連合の展示館に関係した芸術家の作例を考察し、国際的な潮流に対抗するかたちで論じられたエミール・ガレ (Émile Gallé, 1846–1904) の現代家具論に言及する。こうした議論の背景として、第3章では、1895年に美術商ジークフリート [サミュエル]・ビング (Siegfried [Samuel] Bing, 1838–1905) が発表した「ラール・ヌーヴォー (L'Art Nouveau)」のサロンを契機に顕著となったフランスの装飾芸術をめぐる愛国主義的な論調を、美術批評家アルセヌ・アレクサンドル (Arsène Alexandre, 1859–1937) の評論を中心に検討する。第4章では、1900年のパリ万国博覧会における中央連合の展示館に展示されたコレクションの傾向、そして「木の広間 (Salon du Bois)」の室内装飾を考察し、当時の評価に目を向けることで、自然モチーフの装飾がフランス的な趣味と結び付けられ、他国に対抗しうる近代的な装飾様式として推奨された点を明らかにしたい。

1. 装飾芸術中央連合

装飾芸術中央連合は、前述の通り、1864年に創設した産業応用芸術中央連合を前身とする組織である。この組織の設立は、シルヴァーマンによれば、1851年のロンドン万国博覧会以降、英国に対抗するために産業芸術の振興の必要性を感じた職業集団が産業芸術のためのサロンや教育機関、産業芸術のための美術館の設立を政府に請願したことにさかのぼる^⑦。この動向の結果、1855年の

第1回パリ万国博覧会に際して、シャンゼリゼ通りに「産業宮」が産業芸術専門の展示館として初めて建設された。産業応用芸術中央連合の創設時の会長は、ジャック・マール＝アンドレ美術館のコレクションを築いた収集家エドゥアール・アンドレ（Édouard André, 1833–1894）であり、運営委員会には、後に統合後の中央連合の会頭となる高級銀器の製造業者クリストフル社（Christofle）の支配人アンリ・ブイエ（Henri Bouilhet, 1830–1910）、そしてポール・クリストフル（Paul Christofle, 1838–1907）が含まれた⁶⁹。他方、産業応用芸術中央連合と後に統合される装飾美術館協会は、1877年、当時の美術長官であり収集家でもあったフィリップ・ド・シュヌヴィエール侯爵（Charles-Philippe de Chennevières-Pointel, 1820–99）が設立した組織であり、個人収集家のコレクションによる展覧会を開催した⁷⁰。

前述の通り、両組織が統合し1882年に公式に創設された「装飾芸術中央連合」は、初代代表をアントナン・ブルースト（Antonin Proust, 1832–1905）が務め、会員には芸術愛好家や収集家、美術批評家、そしてパリの高級産業の商会や工房の関係者が名を連ねた⁷¹。ブリュナメルによれば、中央連合の内部組織「美術館協会（Commission du musée）」の委員長ジュール・マシエ（Jules Maciet, 1846–1911）は収集家でもあり、装飾美術館の活動方針を次の三点に要約している。すなわち、「中国、日本、東方イスラム世界の体系的なコレクションの形成」、「17、18世紀の家具に関する記録研究」、そして「同時代の芸術家による作品の収集、フランス美術の独創的な作品を自由に参照できる状況を作り出す」ことである⁷²。最初の二つの目標は、中央連合の収集家たちのコレクションの趣味を反映したものであったといえる。

2. 国民美術協会

1890年代に入り、中央連合は国民美術協会のサロンを装飾芸術の振興のためのひとつの拠り所とした。このサロンは、シャンゼリゼの産業宮を会場とした「フランス芸術家協会（Société des artistes français）」のサロン、すなわち歴史ある「ル・サロン」に対抗して、1889年のパリ万国博覧会のために設計されたシャン＝ド＝マルスの「美術宮（Palais des Beaux-Arts）」において開催されるようになった分派的なサロンである。M・J・アクイリーノによると、手厚く民間の支援を受けた国民美術協会のサロンは、1890年の美術宮での展覧会では室内装飾を重視し、百貨店のような展示方式を用いて絵画や彫刻を展示した⁷³。

画家のジャン＝ルイ＝エルネスト・メッソニエ（Jean-Louis-Ernest Meissonier, 1815–91）によって率いられたこの分派は、アルベール・ベナール（Albert Besnard,

1849–1934）をはじめ、ピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ（Pierre Puvis de Chavannes, 1824–98）らが出品し、国内外の象徴主義やアール・ヌーヴォーの拠点として重要であった⁷⁴。

先行研究で指摘されているように、国民美術協会のサロンは1892年に「美術工芸品（objet d'art）」部門を設立し、公的なサロンとして初めて、これまでアカデミーにおいて小芸術とみなされてきた応用芸術の出品を承認した⁷⁵。「美術工芸品」部門の設立を契機に、国民美術協会のサロンにはナンシー派のエミール・ガレをはじめとするフランスの陶工、すなわち、ジャン＝ジョセフ＝マリイ・カリエ（Jean-Joseph-Marie Carriès, 1855–94）、エルネスト・シャプレ（Ernest Chaplet, 1835–1909）、オーギュスト・ドラエルシュ（Auguste Delaherche, 1857–1940）、エドモン・ラシュナル（Edmond Lachenal, 1855–1930）、クレマン・マシエ（Clément Massier, cal. 1845–1917）、アンドレ・フェルナン・テスマール（André Fernand Thesmar, 1843–1912）、アレクサンドル・ビゴー（Alexandre Bigot, 1862–1927）、アドリアン・ダルペイラ（Adrien Dalpayrat, 1844–1910）、アルベール＝ルイ・ダムーズ（Albert-Louis Dammouse, 1848–1926）といった面々が出品し、装飾芸術の発表の場として注目を集め、それまで絵画部門や彫刻部門に出品していた芸術家たちが美術工芸品という新しい分野に取り組む土台を築いた。

ここで、後に中央連合の展示館で重要な役割を担った芸術家に注目したい。国民美術協会の創設会員でもあった画家アルベール・ベナールは、1874年にローマ賞を受け、1870年代にパリ大学薬学部（École de pharmacie）やパリ市庁舎（Hôtel de Ville）といった公共施設の装飾壁画を手がけたという業績のある人物であった。ベナールは、国民美術協会のサロンにおいても、公共施設のための装飾計画を発表し、1898年には、おそらく中央連合のために制作されたものと思われる《ある装飾芸術協会のための広告図案（Projet d'une affiche pour une Société des arts décoratifs）》を出品した。この作品とは別に、1891年の作品とされる中央連合のための広告図案が装飾美術館にある（図2）⁷⁶。ベナール独特の光の移ろい、そして華やかな色彩が特徴的な作品である。

また、彫刻家ジャン・ダン（Jean Dampé, 1853–1946）は、1891年から彫刻部門で断続的に作品を発表し、象徴主義や当時の中世趣味を反映した作品を出品した。1892年に出品した《神秘の戸口にて（Au seuil du Mystère）》（図3）は、薔薇十字会の創設者である神秘主義者ジョゼフ・ペラダン（Josphin Péladan, 1858–1918）と交友のあった詩人スタニラス・ド・ガイタ（Stanislas de Guaita, 1861–1897）が1886年に刊行した著書と同名の石膏像であり、神秘主義との結びつきを示唆する。また、象牙や木材、金属による彫刻《妖精メリュージュと騎士レイモン

ダン (*La fée Mélusine et le chevalier Raymondin*)》(図4)は、14世紀のジャン・ダラス (Jean d'Arras) による散文『メリュジヌ物語 (*Le livre de Mélusine*)』から靈感を得た作品であり、中世騎士物語に取材した作品であった。

ダンは、彫刻だけでなく家具の制作にも携わっており、画家や彫刻家、建築家が装飾芸術に取り組むために結成したパリの団体「五人会 (Les Cinq)」の創設に参加した。この団体は、ダンのほか国民美術協会に参加した芸術家で構成され、画家フェリックス・オーベール (Félix Aubert, 1866–1940)、建築家トニー・セルメルシュム (Tony Selmersheim, 1871–1971)、彫刻家のアレクサンドル・シャルパンティエ (Alexandre Charpentier, 1856–1909)、画家のエティエンヌ・モロー＝ネラトン (Étienne Moreau-Nélaton, 1859–1927) が参加、1895年に第1回展を開催した。翌1896年にはシャルル・プリュメ (Charles Plumet, 1861–1928) が加わって「六人会 (Les Six)」となり、1897年には彫刻家アンリ・ノック (Henry Nocq, 1868–1944) と建築家アンリ・ソヴァージュ (Henri Sauvage, 1873–1932) を加え、「すべてに芸術を (L'Art dans Tout)」という名称で装飾芸術の展覧会を開催するようになった⁽¹⁶⁾。ジャン・ダンは当初、中世風の重厚感のあるベッドなどを作っていたが、こうした「すべてに芸術を」との交流の中で、彼が手がけた家具は徐々に簡素な装飾様式に変化していった (図5)。

美術批評家ガブリエル・ムーレ (Gabriel Mourey, 1865–1943) は、1890年の国民美術協会のサロンの創設以降、「美術工芸品」として知られるようになったフランスの装飾芸術が、いわゆる「小芸術」としてではなく、高等な芸術としての市民権を獲得したと断じ、その過程の一助として、特にダンらによる運動の思想的かつ様式的源泉として、英国のアーツ・アンド・クラフツ運動の影響を指摘した⁽¹⁷⁾。そしてムーレは、ジャン・ダンによる無駄な装飾を排した繊細な仕事を「エミール・ガレの非論理的な様式」や「悪趣味なカラバンの家具」とは隔たりがあるとしている。つまり、非論理的な装飾様式より合理的であるという点で近代的なこの簡素な様式の優位性を主張しているのである⁽¹⁸⁾。また、ムーレがここで揶揄したエミール・ガレの「非論理的な様式」の方向性は、後に中央連合がフランスの伝統に連なるものとして採用した装飾様式であったといえる。

1890年代の国民美術協会のサロンにおける装飾芸術には、自然主義的な彫塑表現による装飾モチーフが特徴的な作例を見いだすことができる。つまり、エミール・ガレによる寄木細工の筆筒《過去の香り (*Les parfums d'autrefois*)》(図6)や、彫刻家フレデリック・デシャン (Frédéric Deschamps, 1850–1920) によるマントルピース《巢の守り (*La défense du nid*)》(図7) など、蔓植物の彫刻が入念に施された調度品である。

ガレは『装飾芸術評論』誌上で、「自然を装飾モチーフとする現代家具」と題し、「ベルギーやドイツだけではあき足らず、フランスにまでも『浸食してきた』世界的なモデルニスムの偏見」に対して、「これとはまったく別の考え、自然にしてかつ真実のモチーフをフランスの家具に適応させること」を主張した⁽¹⁹⁾。つまり、英国から西洋諸国に広まってきた国際的なモデルニスム＝モダニズムを問題視し、これに対抗する方法として自然主義的な装飾表現を提案したのである。ガレは、フランスの家具はフランス国民自らが手がけることを前提とするものであり、自然主義的な植物モチーフを施すという手法こそ、フランスの近代生活にふさわしい方法であると考えていた。

「現代家具は、われわれの世紀以外の人間や他国の住人によってではなく、われわれ同世代人によって考えられて初めてわれわれの考えで作られた、われわれの喜びを満たした、われわれの背丈に合った、要するに現代生活の要求にピッタリ合ったものと言える。[……] それは言い換えれば、誤った因習的な装飾モチーフ万能の時代の後に、やっと家具世界にも、自然観察の時代が来たということである」⁽²⁰⁾。

ガレはモダニズムに対抗して、フランスにおいて広まるべき1900年の様式、すなわち、もうひとつの「近代様式 (modern style)」⁽²¹⁾として、自然から得た装飾モチーフを家具に応用することを求めた。植物モチーフを細部の装飾に施すという手法は、近代にふさわしい方法であると同時に、伝統との関連ゆえにフランス性を表象しようとガレは解釈した。なぜなら、この手法は「きわめて現代主義的な作品に、全体として見ればこの上なくフランス的な様式、すなわちそれ自身、昆布や貝殻といった自然のエレメントから着想を得たルイ十五世様式に、さほど遠くない面持ちをもたらした」⁽²²⁾ためである。

このように、フランスにおける1890年代の装飾芸術には、やや図式的ではあるが、ムーレが評価した様式と、ガレが理想とした様式という二つの理論的な対立を認めることができる。つまり、不要な装飾を排したモダニズムの傾向、そして入念な装飾をフランスの伝統とみなす歴史主義的傾向である。こうした対立の背景として、1895年に発表されたピングによる「ラール・ヌーヴォー」のサロンをめぐる愛国主義的な論争を以下に検討したい。

3. 「ラール・ヌーヴォー」をめぐる論争

「ラール・ヌーヴォー」は、美術商ピングが日本美術を扱っていた店舗を改装し、1895年12月26日、プロヴァンス通りの22番地に同時代の芸術品や家具を展示販売した

商店である⁽²³⁾。この「ラール・ヌーヴォー」のサロンには、パリの国民美術協会、そしてベルギーや英国などで活躍する芸術家が参加した。会場のメインホールには、絵画やパステル画、水彩画、素描が展示され、ロダン、ジャン・ダン、シャルパンティエの彫刻作品、ビゴ、ダルペイラ、ダムーズ、ドラエルシュ、マシエといった陶工による美術工芸品、エミール・ガレやティファニーのガラス製品、ルネ・ラリック (René Lalique, 1860–1945) による宝石細工など、国民美術協会を舞台に活躍した芸術家による作品が多く見受けられた。

ラール・ヌーヴォーのサロンの目玉となったのは、寝室や食堂、喫茶室など、用途を想定した特別な室内装飾が備え付けられたモデルルーム形式の展示室であった。「円形の広間」(図8)は、前述のベナールによる装飾壁画や天井画(図9)、ベルギー人の室内装飾家アンリ・ヴァン・ド・ヴェルド (Henry van de Velde, 1863–1957) によるマントルピースによって構成された。ヴァン・ド・ヴェルドは当初画家からキャリアを出発したが、ブリュッセルの美術団体「二十人会 (Les Vingt)」そしてそれが発展的に解消して組織された「自由美学 (La Libre Esthétique)」に参加し、合理主義的でシンプルな室内装飾のデザインを追求した人物であった。「喫茶室」などにみられる彼の家具や室内装飾(図10)は、今日われわれが考えるようなモダン・デザインの源泉としての「アール・ヌーヴォー」に位置づけられるものであり、この「ラール・ヌーヴォー」のサロンにおいて存在感をもった。

ただし、当時、特に美術批評家アルセヌ・アレクサンドルは、1895年12月28日に『ル・フィガロ』紙に寄せた批評において、「新しい芸術 (アール・ヌーヴォー)」という名前のわりに、このサロンに目新しい芸術家が見られないこと、そして国外で活動する面々による家具や室内装飾のデザインがフランスの芸術家による作品とは不調和をきたしているように思われることを問題視した。彼は、アルベール・ベナールによる「うっとりするような [……] 極彩色の風景」の装飾画を賞賛した一方で、アンリ・ヴァン・ド・ヴェルドを名指しで批判し、その抽象的な家具デザインや、うねるようなアラベスクを英国やベルギーの様式として敵視したのである⁽²⁴⁾。

同様に注目したいのは、収集家エドモン・ド・ゴンクールへの反応である。エドモンは、18世紀フランス美術との連関を装飾芸術における「国民性 (national génie)」の指標として重視していた⁽²⁵⁾。このため、「ラール・ヌーヴォー」について、他国の装飾様式を受け入れることによって「国民性を喪失 (dénationalisés)」させられることに警鐘を鳴らしているのである。

「この国はかつて十八世紀のみやびな遊惰に発したおしゃれで丸みをもった家具を有していた。それが

目下、ごつく角ばった家具の脅威にさらされているのだ。[……] われわれは自らの国民性を喪失させられてしまうのであるか？ [……] フランスではアングロ＝サクソン家具、オランダ家具にしか場所はないのか？ [……] これが、わがフランスの未来の家具だなんて、とんでもない！」⁽²⁶⁾。

こうした愛国主義的な評価が目立つ一方で、先に触れた美術批評家ガブリエル・ムーレは、「円形の広間」のベナールによる装飾画、そしてヴァン・ド・ヴェルドによるマントルピースの組み合わせが示した色彩対比を次のように賞賛した。「ベナール氏の装飾のアンサンブルは、雪白と統一のとれた青、黒みがかった緑、清らかな空色、そして松葉の深緑からなる。一方、枠部分やモールディング、そしてマントルピースそれ自体はすべて黄金色である。これ以上に新しく魅力的なものは想像しえないだろう」⁽²⁷⁾。これは、パリの装飾芸術におけるアーツ・アンド・クラフツ運動の受容を認めていたムーレだからこそなした好意的な評価であり、こうした国際的な視座に立った意見は少数派であったといえよう。

端的な例として、建築家シャルル・ジェニユイ (Charles Genuys, 1852–1928) は、『装飾芸術評論』誌において「アール・ヌーヴォーについて、フランス人たれ！」と題する論考を寄せ、英国やベルギーにおける理論と実践に倣うことを否定した⁽²⁸⁾。ジェニユイの主張は、芸術が「民族の熱意と感情を表現する」ものであるという前提に基づき、次のように続く。「もしこの感情が固有のものであり、その起源、気候、風俗、そして伝統と理想の結果であるとするならば、人々は、言語をもつように、表現のために芸術的言語をもつ。[……] 隣人の言語を借用するよう求めることは、無秩序と混乱に導くのである」⁽²⁹⁾。ここでジェニユイが危惧したことは、工業化に対応する簡易かつ合理主義的な装飾様式が国際化し、共通の造形言語に統一化されることで、芸術家が「生来独自の性質 (qualités natives et originales)」⁽³⁰⁾ をもはや見つけ出さなくなることであった。つまり、装飾様式の国際化を受け入れることで、フランスの伝統と理想によって培われてきたフランス的な趣味が失われることを恐れているのである。ジェニユイは、1900年の万国博覧会において芸術家たちが果たすべき課題を次のように提示している。すなわち、「革新者をそこに思い描き、異国の取り巻きではなく、明白な優位性と進取の気性に富んだ精神を発揮する」⁽³¹⁾ ことである。

以上のように、ピングの「ラール・ヌーヴォー」におけるデザインは他国の様式として拒絶され、美術批評家アルセヌ・アレクサンドルや収集家エドモン・ド・ゴンクールらを中心に愛国主義的な批判が向けられた。また、中央連合の機関誌『装飾芸術評論』においてシャル

ル・ジェニユイが論じているように、現代の装飾芸術をめぐっては、モダン・デザインの源泉としての「アール・ヌーヴォー」という系譜とは異なるフランス独自の芸術的言語が必要とされたのである。この問題は、「アール・ヌーヴォー」のサロンに出品していた国民美術協会のサロンの芸術家に大きな影響を与えたものと思われ、装飾芸術の振興と装飾美術館の創設を標榜した中央連合にとっても同様であった。つまり、パリ万国博覧会という国家的な一大事業において、国際的なモダニズムに同調するのではなく、フランス独自の装飾様式を提示するという課題である。

4. 1900年パリ万国博覧会における中央連合の展示館

第5回パリ万国博覧会は、1900年4月14日から11月12日まで開催された。1855年の産業宮を取り壊してシャンゼリゼ通りに建設されたグラン・パレとプティ・パレでは、フランス芸術の百年展と十年展というフランスにおける美術の歴史をそれぞれのスパンで回顧した二つの展覧会が催され、この会場のセヌ川の対岸に位置するアンヴァリッド広場では、「公共建築と邸宅のための装飾と家具」として、フランスの百貨店、国立製造所、商会による当時の産業芸術ないし装飾芸術のための展示館が設置された。

前章で指摘したように、フランス独自の造形言語の必要性を主張したシャルル・ジェニユイは、『装飾芸術評論』誌において、アンヴァリッド広場を「近代的な室内装飾のための展示会」と評し、「1900年におけるフランスの栄光を提示する」一群とみなした⁽³²⁾。

(1) 中央連合の展示館の概要

中央連合の展示館は、装飾美術館を運営する人々が主導したために、既に所蔵していたフランス装飾芸術のコレクションの展示を第一の目的としていた。また、中央連合としては、二つの展示館を構成したものと思われ、カタログでは次のように紹介されている。すなわち、「166. 装飾芸術中央連合（女性委員会）、パリ、ヴォージュ広場、3番地。中央連合附属工房＝サロンー女性芸術家や美術学校の生徒による装飾と家具」、「167. 装飾芸術中央連合、ボン＝ザンファン通り19番地ー装飾的な美術品と産業芸術」である⁽³³⁾。前者の女性委員会は、中央連合の関係者や芸術愛好家の配偶者や令嬢などからなる団体である。本稿では、後者の団体としての中央連合の展示館を検討する。

ポセメによれば、この中央連合の展示館は当初「芸術愛好家のキャビネ」というテーマが設定されており、1895年に中央連合が開催したデザイン・コンクールでは、ジョルジュ・レモン（Georges Rémon, 1889–1963）とウジ

ェヌ・モランド（Eugène Morand, 1855–1930）による計画が採用された⁽³⁴⁾。しかし、1898年10月28日の議会において、この案を断念することが決まり、その後の議会で、ジョルジュ・ウンチェルによる経済的な援助の申し出が明かされたのである⁽³⁵⁾。

最終的に全体の計画を取り仕切ることになった設計者ジョルジュ・ウンチェルは、母方の親類エルネスト・レイ（Ernest-Stanislas Leys, 1841–1892）がマデレーヌ広場の3番地に開業した室内装飾業社「メゾン・レイ（Maison Leys）」を相続後、国際的な事業主として活躍した人物であった。また、ウンチェルは日本美術や18世紀フランス美術、中世美術の収集家としても当時は有名であり、先述したエドモン・ド・ゴンクール、唯美主義者として知られるロベール・ド・モンテスキュー伯爵（Le comte Robert de Montesquiou-Fézensac, 1855–1921）といった収集家や美術愛好家とも交友があった⁽³⁶⁾。

また、ウンチェルは、国民美術協会の彫刻部門、美術工芸品部門で活躍したジャン＝ジョセフ・カリエの支援者でもあり、1894年にカリエが夭折した際には、同僚の彫刻家エミール・グリッテル（Émile Grittel, 1870–1953）とともに遺作展を開催した⁽³⁷⁾。以後、モントリヴォーにあったカリエの工房を相続し、炆器の製作に打ち込みはじめ、中央連合の展示館においては自らが手がけた作品を披露している⁽³⁸⁾。この展示館での発表以降、ウンチェルの作品は国民美術協会のサロンでも発表されるようになり、後に中央連合のコレクションにも加えられた。

収集家としての見識、装飾業者、陶芸家としての才能から、ウンチェルが中央連合の展示館の室内装飾の担い手として、ふさわしい人物であるとされたことは、次のような一節からも明らかだろう。

「装飾芸術中央連合は、その名において万国博覧会のために多大な労力を注ぎ […] 昨年築かれた単なる日用の美術工芸品コレクションを収集するだけでなく、室内装飾のアンサンブルもまた作り上げることとなった。連合は展示館をしつらえるために、ジョルジュ・ウンチェル氏を起用したが、彼は識見豊かなコレクションの持ち主にとどまらず、感嘆すべき陶工としても知られる」⁽³⁹⁾。

中央連合の展示館の外観正面には、バルコニーを挟んでウンチェルとグリッテルの共作による炆器が飾られた。設計図によれば、この展示館は一番西の入口側から「金属の部屋（Salle des Métaux）」（図11）、「木の広間」（図1）、「陶磁器の部屋（Salle de la Céramique）」（図12）で構成された⁽⁴⁰⁾。

まず「金属の部屋」には、画家アドリアン・カルボウスキ（Adrien Karbowsky, 1855–1945）によるテキスタイ

ルが壁面に貼られ、備え付けの展示棚には装飾美術館のコレクションが展示された⁽⁴⁴⁾。この部屋に展示されたと思われるオスカル・ロティ (Oscar Roty, 1846–1911) による中央連合のためのメダイユは、自然風景を前にペンとカンヴァスを手にして座る女性の浮き彫りと「精神は大塊を動かす (Mens agitat molem)」というラテン語が表面に刻まれたものであり、「芸術は自然から最良の靈感を得る (l'Art puise ses inspirations au milieu de la nature)」という一節とともに『装飾芸術評論』誌に掲載された⁽⁴²⁾。この一節は、芸術に自然主義的な視点を与えることを称揚しており、家具製作と装飾モチーフの表現に自然観察を推奨したガレの理論を象徴するものであった。

展示館で最も重要な位置を占めた「木の広間」(図1)には、同じくカルボウスキによる赤褐色の布張りが壁に施され、背と座部に革張りが施された椅子と長机、八角形の部屋の四隅に展示棚が配された。これらの調度品、柱や天井部分のフリーズには野薔薇や葉蔦の木彫が施されている。ポセメやオガタによれば、これらのアンサンブルはアルジェリア産プラタナスから刳形されたもので、第2章で触れた彫刻家デシャンとの合作だった(図13)⁽⁴³⁾。本作は、様式から見ても、ガレやデシャン自身の1890年代の国民美術協会のサロンにおける自然主義的なモチーフの彫刻による装飾を踏襲している。

また、この部屋の装飾壁画《幸福の島 (L'Île Heureuse)》(図14)は、ベナールによるものであり、後の1902年の国民美術協会のサロンにも再度出品された。ある批評家がヴァトーの《シテール島への出発 (Débarquement pour Cythère)》を引き合いに出し、その豊かな色彩の調和や筆致の柔らかさ、幻想的な魅力に触れているように、この作品は、全体を褐色の色調が占めた「木の広間」において、鮮やかな色彩をもたらすハイライト的な作品であった⁽⁴⁴⁾。先述した美術批評家アレクサンドルは、サロンで活躍し続けたこの偉大な画家ベナールによる装飾画《幸福の島》を記念碑的な作品として捉え、後の1917年に刊行された『美術の同盟 (Allies in Art)』においても、次のように賞賛している。すなわち、「近代の印象主義の中でも最も叙情的である。彼の非凡な仕事はすべての困難を統制しこなし、好意的な視覚をもって、夢のように美しい光景の印象、幻想に光を解きほぐす」⁽⁴⁵⁾。

この作品と向かい合って、ジャン・ダンによる彫刻作品《家庭の平和 (Paix au Foyer)》(図15)が展示された。先述のように、ジャン・ダンは、象牙や木材、金属などの素材を組み合わせ、中世趣味や神秘主義を想起させる彫刻作品、さらにはムーレが評価したところのシンプルなデザインの家具を発表してきた。1900年の万国博覧会における本作品は、1890年代の国民美術協会で発表された初期の作品の傾向に類似している。つまり、中央連合の展示館に選ばれたジャン・ダンの作品は、アーツ・ア

ンド・クラフツ運動を想起させる国際的な潮流において発表された簡素な家具ではなく、国民美術協会で発表された《妖精メリュジーヌと騎士レイモンダン》(図4)のような詩情を伴う彫刻作品だったのである。この点を裏付けるように、当時の批評家はジャン・ダンを「優れた[中世の]彫刻師 (merveilleux imagier)」と評し、その作品を「素晴らしい美術工芸品」であると同時に「非常に美しい喚起力」をもった作品であるとした⁽⁴⁶⁾。

「木の広間」に単独で設置されたこれら二点の作品は、先にも触れた美術館委員会の会頭ジュール・マシエが前年の『装飾芸術評論』誌において報告している限りでは、収蔵品ではなく、1900年の万国博覧会に向けて注文された作品であった⁽⁴⁷⁾。

以上のような展示館の固定装飾、そして特別に注文された作品の多くは、国民美術協会のサロンに出品していた画家、彫刻家を中心となって制作にあたったものであった。つまり、国民美術協会のサロンの絵画部門や彫刻部門に出品していたベナールやダン、そしてカルボウスキやデシャンによる作品である。この点を踏まえて、装飾美術館のコレクションに目を向けると、「金属の部屋」と「木の広間」の展示棚には、中央連合に関係した高級産業の商會に加えて、国民美術協会のサロンに出品していた芸術家による美術工芸品の陳列が目立つ。つまり、第一に、クリストフル社、ブシュロン社 (Boucheron)、レースの製作会社ルフェーヴル社 (Lufébure)、バプスト&ファリーズ社 (Bapst et Falize) といった、中央連合の結成時から重役および会員にその運営者の名を連ねていた老舗の商會による製品、そして第二に、ガレ、カリエ、シャブレ、ドラエルシュ、マシエ、テスマー、ラシュナル、そして「すべてに芸術を」にも参加したシャルパンティエ、フェリックス・オーベールといった、1892年の美術工芸品部門の設立以降、国民美術協会のサロンに出品を続けた芸術家による作品である。換言すれば、「金属の部屋」と「木の広間」は主として、高級産業製品を陳列するための空間というだけではなく、1892年の美術工芸品部門の設立以降、国民美術協会を軸に展開したフランスの装飾芸術を総括して文脈化するためのものであったといえるのである。

これら回顧的な二つの部屋とは対照的に、「陶磁器の部屋」は後に国民美術協会のサロンにも出品するジョルジュ・ウンチェルによる炆器や陶製の作品に捧げられたものであった。この室内の壁面には、ウンチェルのデザインによる陶製のフリーズが施され、大きな浴槽と金属装飾のある炆器が配置された。それらの上部に見えるアレクサンドル・シャルパンティエによる浮き彫りを除けば、二つの展示棚に配置された炆器を含めたすべてが、ジョルジュ・ウンチェルによる作品であった⁽⁴⁸⁾。金属装飾の施された炆器は、ガレによるロココ・リヴァイヴァルの

作例をイメージさせる。また、釉薬の効果が特徴的な一群は、日本の陶磁器から影響を受けた彼の友人カリエの作風を踏襲しているように思われる。

(2)「木の広間」の評価

上記の三つの部屋のうち、中央連合の展示館中央に位置した「木の広間」(図1)の室内装飾の構想については、1895年の「ルール・ヌーヴォー」を批判したエドモン・ド・ゴンクールや美術批評家アルセヌ・アレクサンドルの影響を推測することができる。つまり、先述の愛国主義的な議論に対する回答を提示することが念頭に置かれたものと思われるのである。陶芸家カリエを通じてウンチェルとも親交があったアレクサンドルは、中央連合の展示館を繰り返し絶賛しており、万国博覧会の報告書において、これらの室内装飾の意義を次のように要約した。

「[……] 装飾芸術連合 [ママ] のパヴィリオンのための大広間。万国博覧会全体で最も美しい装飾的な仕事のひとつで、真に魅力的で、加えてその語の最良の意味においてフランス的な趣味の芸術作品として全面的に称賛しなければならない。模倣はなく、うねるような様式の疾病もなく、この美しいアンサンブルは花の装飾から一般概念を借用している」⁽⁴⁹⁾。

ここでアレクサンドルは1895年の「ルール・ヌーヴォー」をいま一度否定し、この「木の広間」をフランス的な趣味の作品と断じ、そのフランス性を自然主義的な草花の装飾に見出している。他国の装飾運動に対する排他的な論調はかわらず、アレクサンドルは再び『ル・フィガロ』誌においても、中央連合の展示館のフランス性、すなわち、フランス装飾芸術の伝統を踏襲しているという点を強調した。

「それは真に、表現的で調和のとれた芸術の顕われである。つまるところ、フランスの明瞭で簡潔という美しい伝統、至高の贅沢において、近代精神を示すことを知っていた。中央連合のパヴィリオンは安息である。[……] 私としては、絶対公平でありたいという頑な欲求があるが、私はそれをドイツや英国によって展示されたアンサンブルよりも優れていると考える。別に大げさに言っているわけではないのだが。

[……] 私が記したのは単なる個人的な趣味ではない。ガラス芸術と同様に木の芸術の巨匠であるエミール・ガレを見たが、真にフランス的な美しいサロンの中にくつろぎをもたらしたその方式はとても新しく、すべては最良の伝統に結びつく」⁽⁵⁰⁾。

このようにアレクサンドルは、ガレに言及することで、自然植物モチーフを細部に多用した中央連合の展示館をフランスの伝統と結びつけ、なおかつ近代的な装飾様式の作例として全面的に評価したのである。

中央連合の機関誌『装飾芸術評論』の編集長ヴィクトール・シャンピエは、展示館に構成されたそれぞれの部屋が「国際的な独創性をもって配置され、装飾の細部すべてにおいて、お馴染みの形態を避けるよう入念に注意を払い、様式の誠実な方法を保持し、芸術が頂点を極めた日々の高貴で有名な家具装飾を想起させる」としている⁽⁵¹⁾。これは、展示館があくまで歴史主義的な様式の再版ではなく、独創的で入念な装飾によって伝統に連なるものであるという主張であり、伝統と独創性を両立しようという意図が読み取れるが、中央連合副会長レイモン・ケ克蘭 (Raymond Koechlin, 1860–1931) は、むしろ伝統との連関を推奨した。

「実際、中央連合の教義はまったく革命的ではない。現代芸術が因習から離れるように努力したのは、連合が風変わりさと同様に従属的な模倣を恐れているからであり、そして過去へと結びつくなんらかの糸によって繋がれないものの継続は、何もないということを知ったからである」⁽⁵²⁾。

以上のような評価を集めた「木の広間」の室内装飾は、1904年のセントルイス万国博覧会に再築され、その後、装飾美術館への移築が決定した⁽⁵³⁾。装飾美術館の開館当初の案内書によれば、再築された「木の広間」のアンサンブルは、「グラン・サロン・モデルヌ (Grand salon moderne)」という名称のもと公開された⁽⁵⁴⁾。この名称は、中央連合が装飾芸術をめぐる伝統やフランス的な趣味の保持という課題に対する公式な回答として、なおかつ、フランスの近代生活にふさわしい装飾様式のサロンとして、「木の広間」を重要視したことを示しているといえる。「木の広間」には、1900年の万国博覧会にも出品されたダンの《家庭の平和》、ベナールの《幸福の鳥》に加えて、アマン＝ジャンによる《孔雀の女性》、アンリ・マルタンによる《調和》といった国民美術協会の画家による作品が展示された。ベナールと中央連合は密接な関係にあったことは疑いなく、後に装飾美術館に収蔵されたベナールの絵画や水彩画のほとんどは、美術館委員会の会頭マシエの遺贈もしくは寄贈によるものであった。

1920年代に下ってもなお、中央連合は、装飾美術館の展示の一部、すなわち「帝政期と王政復古期」から現代に至るまでの流れにおいて、「近代芸術 (アール・モデルヌ)」という分類に「木の広間」を設置した⁽⁵⁵⁾。装飾美術館に常設された「木の広間」は、中央連合や国民美術協会が1890年代の装飾芸術の振興において担った役割を

顕示するものであったといえるのである。

おわりに

このように、1900年のパリ万国博覧会における中央連合の展示館は、中央連合に関わった高級産業の商会や工房、そして国民美術協会のサロンにおける美術工芸品部門の設立を機に展開した1890年代のフランス装飾芸術のあゆみを紹介するものであったと同時に、フランス独自の近代的な室内装飾として構想されたものであったと指摘することができるだろう。多彩な経歴の持ち主であったジョルジュ・ウンチェルによる室内装飾は、フランス装飾芸術の伝統を想起させるということを意識し、自然植物モチーフの装飾を多用したものであった。中央連合の取り組みの到達点として提示されたこうした装飾様式は、ウンチェルと親交のあった美術批評家アルセーヌ・アレクサンドルやエドモン・ド・ゴンクールが表明した排他的な愛国主義の影響を受けており、なおかつ、エミール・ガレの現代家具論を理論的な支柱としているものと思われる。すなわち、1895年に美術商ビングが発表した「ラール・ヌーヴォー」のサロンを契機に示されたように、中央連合の関係者は、フランスの伝統に反する他国の様式という脅威を認識し、これに対抗するフランス独自の装飾様式を模索する必要に迫られたのである。こうした愛国主義的な課題に対して、中央連合は1890年代の国民美術協会のサロンで活躍した芸術家を起用し、自然主義的な装飾の施された室内装飾の展示館を構成することで、アーツ・アンド・クラフツ運動を源泉として国際的な流行をみせた簡素な装飾様式とは異なる、フランスの伝統に連なる国家的な装飾様式を提示しようとしたのである。こうした意図は、展示館がフランス的な趣味と伝統を示す独創的な作例として称賛された背景として重要であるといえよう。

また、展示館の一部が「グラン・サロン・モデルヌ」という名称で装飾美術館に再築されたことから明らかであるように、中央連合がこの作例を近代的な装飾様式として強調したという点もまた指摘できるのではないだろうか。つまり、中央連合は今日的な意味でのモダン・デザインの潮流に対抗するために、国民美術協会における装飾芸術の伝統を理想化し、もうひとつのフランス独自の「近代様式」として戦略的に提示したと結論できるのである。

-
- (1) Yvonne Brunhammer, *Le beau dans l'utile: Un musée pour les arts décoratifs* (Paris, Gallimard, 1992), p. 62.
 - (2) Stephan Tshudi Madsen, Ragnar Christophersen trans., *Sources of Art Nouveau* (New York, Da Capo, rpt., 1975), pp.

381–382. 引用部分の邦訳は筆者による。以下も参照した。S・T・マドセン、高階秀爾・千足伸行訳『アール・ヌーヴォー』、美術公論社、1983年、176頁。

- (3) Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style* (Berkeley, University of California Press, rpt., 1992), pp. 294–296. 天野知香・松岡新一郎訳『アール・ヌーヴォー：フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』、青土社、1999年、446–449頁。
- (4) 天野知香『装飾／芸術：19–20世紀のフランスにおける「芸術」の位相』、ブリュッケ、2001年、73頁。
- (5) Evelyn Possémé, “Le salon du bois du pavillon de l’Union centrale des Arts décoratifs à l’Exposition universelle de 1900,” Comité français d’histoire de l’art ed., *Revue de l’art*, vol. 117 (Paris, Flammarion, 1997), pp. 64–70.
- (6) Amy F. Ogata, “The Union Centrale des Arts Décoratifs Pavilion, Art Nouveau, and the *Cabinet d’Amateur* at the Fin de Siècle,” Daniëlle Kisluk-Grosheide, and Deborah L. Krohn, et al. eds., *Salvaging the Past: Georges Hoentschel and French Decorative Arts from The Metropolitan Museum of Art* (New York, The Bard Graduate Center, 2013), pp. 193–206.
- (7) Silverman, *op. cit.*, pp. 109–110. 天野・松岡訳、前掲書、172–173頁。
- (8) *ibid.*, p. 112. 同前、176頁。
- (9) *ibid.*, pp. 112–113. 同前、177–178頁。
- (10) Victor Champier, “La Société de l’Union Centrale des Arts Décoratifs, Son Histoire 1863–1884,” *Catalogue illustré de l’Union Centrale des Arts Décoratifs* (Paris, F.-G. Dumas, 1884), pp. 17–18.
- (11) Brunhammer, *op. cit.*, pp. 51; 58.
- (12) Marie Jeannine Aquilino, “The Decorating Campaigns at the Salon du Champ-de-Mars and the Salon des Champs-Élysées in the 1890s,” *Art Journal*, vol. 48, no. 1 (New York, College Art Association, 1989), pp. 78–81.
- (13) Constance Cain Hungerford, “Messonnier and the Founding of the Société Nationale des Beaux-Arts,” *Art Journal*, vol. 48, no. 1 (New York, College Art Association, 1989), p. 71.
- (14) 例えば、Silverman, *op. cit.*, p. 208. 天野・松岡訳、前掲書、322頁；天野・前掲書、2001年、78–85頁。国民美術協会のサロンに関しては、以下復刻版を参照した。*Exposition Nationale des Beaux-Arts, Catalogue illustré* (Paris, Chamerot et Renouard, 1890–1899), reprinted in: Theodore Reff eds., *Modern Art in Paris, Salon of the “Nationale,” 1890–1899*, vol. 12–21 (New York, Garland Pub., 1981). 1892年には「美術工芸品」のほか「素描、水彩、パステル、ミニアチュール、エマイユ、磁器、陶製品」、「版画」、1893年に「建築」部門が設けられた。
- (15) Brunhammer, *op. cit.*, p. 34.
- (16) Madsen, *op. cit.*, pp. 362–364. 以下も参照した。高階・千足訳、前掲書、170頁。
- (17) Gabriel Mourey, “The Decorative Art Movement in Paris,” *The*

Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, vol. 10 (London, 1897), pp. 110–124.

- (18) *ibid.*, p. 122. カラバン (François-Rupert Carabin, 1862–1932) は国民美術協会で活躍した彫刻家。当時、女性や動物の丸彫りを施した大胆な意匠の家具が注目された。
- (19) Émile Gallé, “Le Mobilier contemporain orné d’après la nature,” *Revue des arts décoratifs* (Paris, 1900), pp. 336–337. 山田照雄訳「自然をモチーフとする現代家具」由水常雄編訳『ガレの芸術ノート』、瑠璃書房、1980年、129–130頁。
- (20) *ibid.*, p. 335. 同前、127頁。
- (21) 英語であるのはガレによる。*ibid.*, p. 337. 同前、131頁。
- (22) *ibid.*, p. 372. 同前、148頁。
- (23) Silverman, *op. cit.*, pp. 273–275. 以下も参照。Gabriel P. Weisberg, *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900* (New York, Harry N. Abrams, 1986), pp. 68–70. カタログは以下を参照。Salon de L’Art Nouveau, *Premier Catalogue* (Paris, Chamerot et Renouard, [ca. 1895–96]), n.p.
- (24) Arsène Alexandre, “L’Art nouveau,” *Le Figaro*, 28 déc. (Paris, 1895), p. 1.
- (25) 拙稿「ロココ・リヴァイヴァル再考ーゴンクール兄弟と装飾芸術中央連合におけるロココ美術再評価を軸に」『藝叢：筑波大学芸術学研究誌』第28号、2013年、37–38頁。
- (26) Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraires, 1895–1896*, tome. xxi, (Monaco, Imprimerie nationale, 1956), p. 157. 邦訳は以下を参照。「1895年12月30日の日記」斉藤一郎編訳『ゴンクールの日記』下巻、岩波書店、2010年、525–526頁。
- (27) G. M., “Studio-Talk Paris,” *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, vol. 7 (London, 1896), p. 180.
- (28) Charles Genuys, “A propos de l’art nouveau, Soyon français,” *Revue des arts décoratifs* (Paris, 1897), pp. 1–6.
- (29) *ibid.*, p. 3
- (30) *ibid.*, p. 5.
- (31) *ibid.*, p. 5.
- (32) Charles Genuys, “Exposition universelle de 1900, Les essais d’art moderne dans la décoration intérieure,” *Revue des arts décoratifs* (Paris, 1900), p. 253.
- (33) *Catalogue général officiel, groupe XII, décoration et mobilier des édifices publics et des habitations, classes 66 à 75*, tome. 14 (Paris, Impr. Lemerrier, 1900), p. 33.
- (34) Posémé, *op. cit.*, p. 65; Anon., “Jugement du premier concours pour l’exposition de 1900, un cabinet d’amateur,” *Revue des arts décoratifs* (Paris, 1894–1895), p. 416.
- (35) Posémé, *op. cit.*, p. 65.
- (36) Daniëlle Kisluk-Grosheide and Ulrich Leben, “Georges Hoentschel and His World,” Kisluk-Grosheide and Krohn, et al. eds., *op. cit.*, pp. 21–27. ジョルジュ・ウンチェルは、後にパリのフランドラン通り (Boulevard Flandrin) にギャラリーを私

設し、最終的に18世紀フランスと中世の装飾芸術のコレクションをメトロポリタン美術館に寄贈ないし寄託した。

- (37) Daniëlle Kisluk-Grosheide, “‘All Beautiful in Form and Delicious in Color’: Hoentschel and Ceramics,” Kisluk-Grosheide and Krohn, et al. eds., *op. cit.*, p. 208. ウンチェルは、収集していたカリエの陶磁器を1904年にプティ・パレ美術館に寄付した。
- (38) ウンチェルが初めて国民美術協会に出品したのは1901年であり、美術工芸品部門にフレデリック・デシャンと共作で『ハシバミ (*les moisetiers*)』という題で釉薬炆器壺を出品した。
- (39) Anon., “l’Exposition de l’Union Centrale des Art Décoratifs,” *Art et Décoration* (Paris, Librairie centrale des Beaux Arts, 1900), p. 21.
- (40) Possémé, *op. cit.*, p. 64.
- (41) Émile Gallé, “Le Pavillon de l’Union Centrale des Arts Décoratifs à l’Exposition Universelle,” *Revue des arts décoratifs* (Paris, 1900), p. 221. 山田照雄訳「1900年の万国博覧会における装飾美術中央連明館」由水編訳、前掲書、122頁。
- (42) *ibid.*, p. 224.
- (43) Possémé, *op. cit.*, p. 66; Ogata., *op. cit.*, p. 207.
- (44) Anon., *op. cit.*, p. 28.
- (45) Arsène Alexandre, TIS. trans., “Notes on Modern French Art,” *Allies in Art, a Collection of Works in Modern Art by Artists of the Allied Nations* (London, 1917), pp. 1–7.
- (46) Anon., *op. cit.*, pp. 29–30.
- (47) Jules Maciet, “Commission du Musée, Rapport sur l’année 1898,” *Revue des arts décoratifs* (Paris, 1899), p. 201.
- (48) Kisluk-Grosheide, *op. cit.*, p. 216.
- (49) Arsène Alexandre, “Classe 66, Décoration fixe des édifices publics et des habitations, Rapport du Jury International,” *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris, Rapports du Jury International, Groupe XII. Décoration et mobilier des édifices publics et des habitations, première partie Classes 66 à 71* (Paris, Impr. nationale, 1902), p. 22.
- (50) Arsène Alexandre, “Le pavillon des Arts décoratifs,” *Le Figaro*, 13 août (Paris, 1900), p. 3.
- (51) Ogata, *op. cit.*, p. 201.
- (52) *ibid.*, p. 198. «les doctrines de l’Union centrale ne sont point révolutionnaires, en effet; si elle a fait effort pour que l’art contemporain sortit de l’ornière elle craint autant l’excentricité que la copie servile, et sait fort bien que rien n’est durable qui ne se rattache par quelque fil au passé.»
- (53) ジョルジュ・ウンチェルは、1904年の同博覧会におけるグループ37「公共建築と邸宅の装飾と家具 (Décoration et mobilier des édifices publics et des habitations)」の報告者であり、フランス部門の審査委員副代表であった。
- (54) *Guide sommaire à travers le Musée des Arts Décoratifs, palais*

du Louvre, Pavillon de Marsan, 3 tirage (Paris, Impr. générale lahure, 1905), p. 20.

- (55) *Guide illustré du Musée des arts décoratifs* (Paris, 1926), p. 128.

図版典拠

- 図1, 11, 15 *Revue des arts décoratifs* (Paris, 1900), p. [216–217]; 355; 223.
- 図2 Yvonne Brunhammer, *Le beau dans l'utile: Un musée pour les arts décoratifs* (Paris, Gallimard, 1992), p. 34.
- 図3, 7 *Exposition Nationale des Beaux-Arts, Catalogue illustré* (Paris, Chamerot et Renouard, 1892), reprinted in: Theodore Reff ed., *Modern Art in Paris, Salon of the "Nationale," 1892* (New York, Garland Pub., 1981), p. 198; 207.
- 図4 *La Grande dame: Revue de l'élégance et des arts* (Paris, 1896), p. [64–65].
- 図5 *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, vol. 10 (London, 1897), p. 121.
- 図6 *Exposition Nationale des Beaux-Arts, Catalogue illustré* (Paris,

Chamerot et Renouard, 1895), reprinted in: Theodore Reff ed., *Modern Art in Paris, Salon of the "Nationale," 1895* (New York, Garland Pub., 1981), p. 215.

- 図8, 9, 10 Gabriel P. Weisberg, *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900* (New York, Harry N. Abrams, 1986), p. 70; 71; 69.
- 図12, 13 Daniëlle Kisluk-Grosheide, and Deborah L. Krohn, et al. eds., *Salvaging the Past: Georges Hoentschel and French Decorative Arts from The Metropolitan Museum of Art* (New York, The Bard Graduate Center, 2013), p. 196; 233.
- 図14 *Revue des arts décoratifs* (Paris, 1902), p. 161.

付記

本稿は、平成25年度筑波大学大学院人間総合科学研究科芸術専攻美術史領域修士論文「19世紀フランス装飾芸術をめぐる伝統と様式—パリ万国博覧会（1900）における装飾芸術中央連合の展示館を中心に」の一部に基づき、加筆修正したものである。

（あかま かずみ・宮城県美術館学芸員）

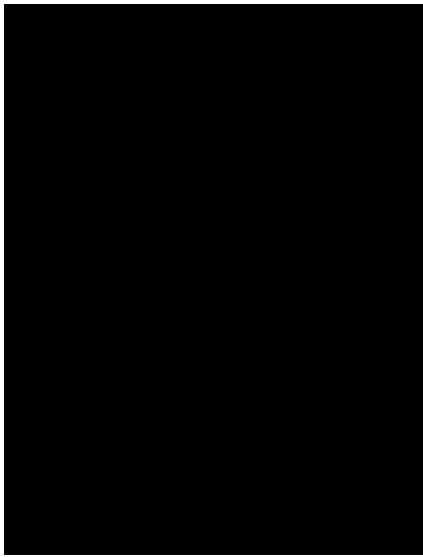


図1 中央連合の展示館 木の広間 1900年

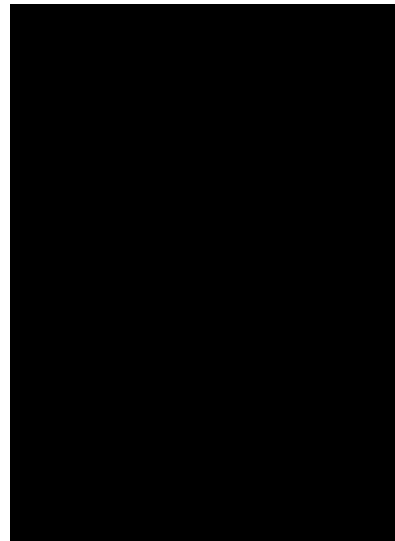


図2 アルベール・ベナール《ある装飾芸術協会のための広告図案》1891年 パリ 装飾美術館

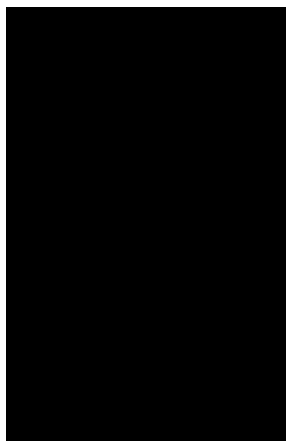


図3 ジャン・ダン《神秘の戸口にて》1892年

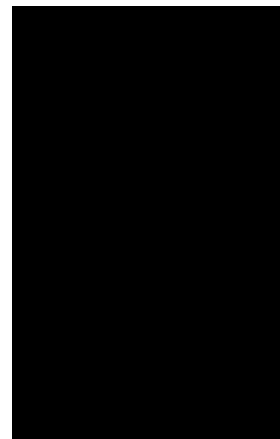


図4 ジャン・ダン《妖精メリュジヌと騎士レイモンダン》1894年

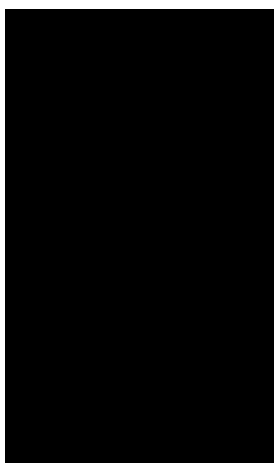


図5 ジャン・ダン「本棚」1897年



図6 エミール・ガレ《過去の香り》1895年

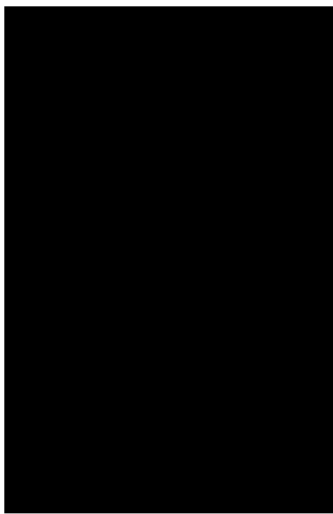


図7 フレデリック・デシャン《巢の守り》1892年

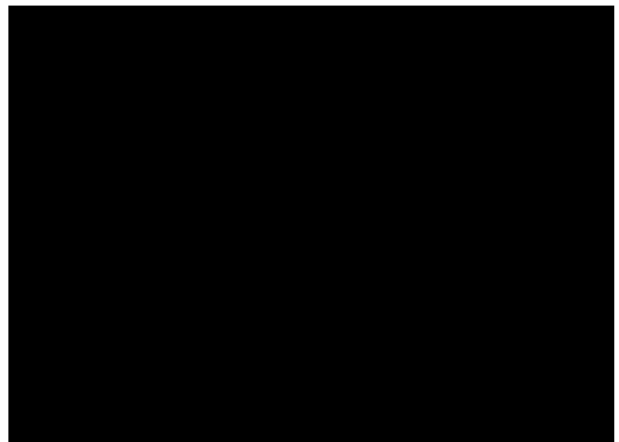


図8 ラール・ヌーヴォーの円形の広間 1895年頃
(アルベール・ペナールによる装飾画、アンリ・ヴァン・ド・ヴェルドによるマントルピース)

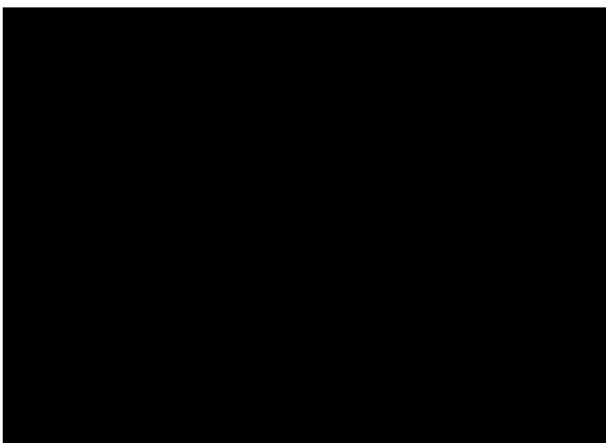


図9 アルベール・ペナール「ラール・ヌーヴォーの円形の広間のための天井画」1895年

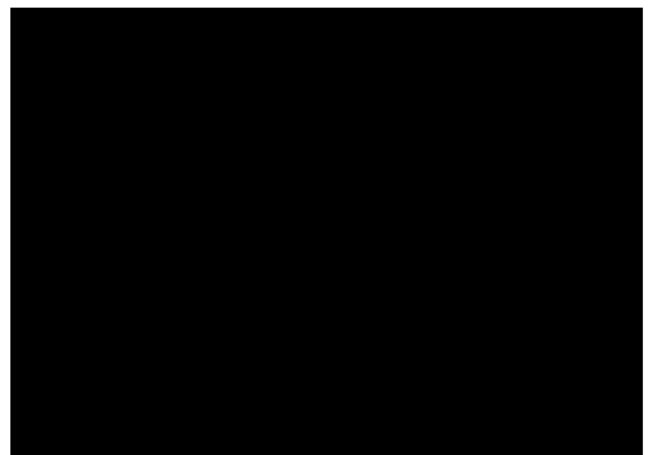


図10 アンリ・ヴァン・ド・ヴェルド、ジョルジュ・レメン「ラール・ヌーヴォーの喫茶室」1895年頃

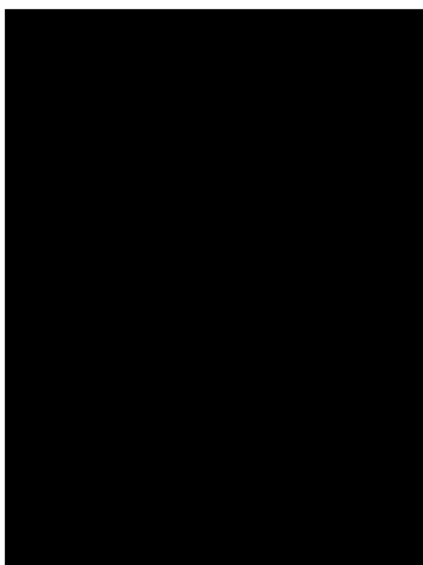


図11 中央連合の展示館 金属の部屋 1900年

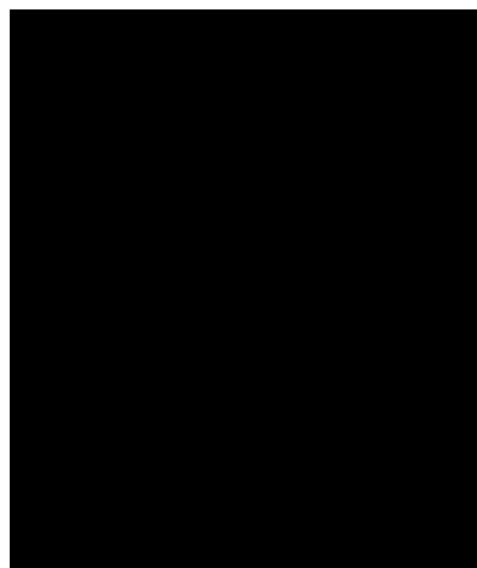


図12 中央連合の展示館 陶磁器の部屋 1900年



図13 ジョルジュ・ウンチェル「木の広間のための椅子」1900年頃 パリ 装飾美術館



図14 アルベール・ベナール《幸福の島》1900年頃
パリ 装飾美術館



図15 ジャン・ダン《家庭の平和》1900年頃
パリ 装飾美術館